

꼬메디아 누에바의 순수희극에 나타난 희극적 양식들에 대한 고찰*

윤용욱
한국외국어대학교

윤용욱(2014), 꼬메디아 누에바의 순수희극에 나타난 희극적 양식에 대한 고찰.

초 록 17세기 로베에 의한 혁신적 형태의 연극인 꼬메디아 누에바는 실로 다양한 형태의 연극을 아우르고 있지만, 초기에 이 꼬메디아 누에바의 성공을 결정적으로 가능케 했던 연극 분야는 무엇보다도 순수희극이었다. 따라서 17세기 전체를 통해서 그야말로 헤아릴 수도 없을 만큼 방대한 양의 순수희극들이 발표되고 상연되었는데, 그 수많은 당시의 순수희극들을 자세히 관찰하여보면 그 방대한 양에 비해 비교적 정형화된 희극적 양식들이 일정하게 존재하고 있음을 알 수 있다. 당시 희극에 나타났던 대표적인 희극적 양식은 크게 두 가지인데, 하나는 비상식의 구도로서의 여성 상위이고, 다른 하나는 혼란과 오해이다. 그리고 전자인 여성 상위라는 희극적 양식은 구체적으로 '괴력을 소유한 여성'과 '권력을 소유한 여성'을 묘사함으로써 희극 속에서 나타나고 있는데, 이는 주로 당시의 '환상적 희극성'을 표현하는데 적합한 희극적 양식이라 할 수 있다. 후자인 혼란과 오해는 주로 당시의 '일상적 희극성'을 위한 희극적 양식이라 할 수 있는데, 구체적으로 '모함(謀陷)으로 인한 혼란과 오해'와 '야음(夜陰)으로 인한 혼란과 오해'라는 구체적인 두 가지 형태로 나타난다. 이상과 같은 당시의 희극적 양식들을 좀 더 체계적으로 살펴봄으로써 우리는 17세기 스페인 희극의 실체에 좀 더 온전하게 접근할 수 있을 것이며, 궁극적으로는 17세기 스페인 희극의 변별적인 특징들을 제대로 파악함으로써 천 년 역사의 스페인문학 전체 속의 17세기 스페인 연극과 희극이 차지하는 위상과 올바른 위치를 규명해 보는 계기를 마련할 수 있을 것이다.

핵심어 여성 상위, 혼란과 오해, 희극적 양식, 순수희극, 꼬메디아 누에바

* 이 논문은 2013년도 정부의(교육과학기술부) 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 (NRF-322-2011-1-A00050).

I. 시작하는 말

주지하다시피 17세기 초 스페인의 연극은 극작가 로페 데 베가(Lope de Vega)에 의해 커다란 극적 혁신을 이룩한다. 이러한 혁신을 통해 연극은 대중화에 성공하게 되고, 로페와 그의 추종자들에 의해 큰 성공을 거둔 당시의 혁신적 형태의 연극을 우리는 일괄적으로 ‘꼬메디아 누에바(Comedia nueva)’라고 부르고 있다. 꼬메디아 누에바는 실로 다양한 형태의 연극을 아우르고 있지만, 초기에 이 꼬메디아 누에바의 성공을 결정적으로 가능케 했던 연극 분야는 무엇보다도 순수희극이었다고 할 수 있다. 따라서 17세기 전체를 통해서 그야말로 헤아릴 수도 없을 만큼 방대한 양의 순수희극들이 발표되고 상연되었는데, 그 수많은 당시의 순수희극들을 자세히 관찰하여보면 그 방대한 양에 비해 비교적 정형화된 몇몇의 희극적 양식들이 일정하게 존재하고 있음을 알 수 있다.

본 논문에서는 이러한 당시의 희극적 양식들을 그 의미와 쓰임새별로 구분하여 살펴봄으로써, 당시 스페인 연극에서 존재하였던 대표적인 희극적 양식들을 체계화시켜보고, 이를 통해 당시 스페인 희극의 실체에 좀 더 제대로 접근해 보는 계기를 마련해보도록 하겠다.

II. 여성 상위: 비상식의 구도

이미 잘 알려진 바대로, 17세기가 시작될 당시 스페인 사회에서 차지했던 여성의 지위는 참으로 보잘 것 없는 것이었다. 워드롭퍼(Wardropper)의 다음과 같은 주장에서 보듯이, 스페인에서 당시의 여성들이 할 수 있었던 것은 남성 중심적 사회에서 남성에게 의해 자신이 선택되어지기만을 수동적으로 기다리는 것뿐이었다.

17세기 사회는 남성에게 의해 지배되었다. 남성들은 교회를 지배하였고, 법을 만들고 이를 준수하도록 하였으며, 관습을 강요하였다. 당시의 사회는 남성들의 관심을 실현하기 위한 수단이었다. 남성들은 다른 남성과

여성을 공유하지 않는 대신 자신의 여성에 대한 독점적인 소유를 주장하였다. 그리고 가족은 부계중심으로 유지되었다. 남성들은 자신의 짝을 고를 수 있었고, 반면 여성들은 수동적으로 그들에게 선택되어지기만을 기다릴 뿐이었다. 여성의 권리와 당시의 사회 분위기는 서로 공존할 수 없었다. 그녀들은 남성이 지배하는 시스템 내에서 평온한 삶을 영위하기 위해 그 시스템과 잘 타협하는 법을 배워야만 했다.(Wardropper 1978, 225)

그리고 당시의 연극에서는 이러한 여성들의 사회적 지위가 그대로 반영되는 것이 일반적이었다. 다시 말해, 연극에서 일반적으로 묘사되어지는 여성과 당시의 사회에서 실제로 목격되었던 여성이 그 처지나 모습에서 현격하게 두드러지는 차이가 있었던 것은 아니라는 것이다. 마라발(Maravall)과 디에스 보르게(Díez Borque)의 다음과 같은 지적을 통해 알 수 있듯이, 연극은 당시의 사회상을 엿볼 수 있는 하나의 유용한 수단이었기 때문이다.

문학, 특히 연극과 바로크 소설은 사회상을 반영하는 단순한 자화상만은 아니다. 하지만 그 사회의 정신 상태가 내포되어 있는 증거이기는 하다. 항상 상관관계에 있지 않을 수는 있으나, 그렇다고 사실적이지 않다는 건 아니다. 문학은 각기 다른 계층의 개개인들 간의 관계에서 그 사회가 인지하였던 각종 신념이나 가치, 품었던 야망들과 희망들의 총체를 우리에게 비추어준다.(Maravall 1990a, 120-121)

설령 연극이 당시 사회의 이미지를 충실하게 보여주지 않았다 하더라도 일상의 현실에 기반을 두는 숭고한 이상적 가치들을 우리에게 제공하며 사회적 틀 짜기에 따라 좌우되었었다는 것은 분명하다.(Díez Borque 1976, 359)

그러나 이러한 당시의 여성상이 반영되지 않고, 오히려 그 반대적 양상을 묘사한 연극이 예외적으로 존재하였는데, 그것이 바로 당시 극적 혁신으로 커다란 대중적 성공을 거두었던 꼬메디아 누에바의 순수희극이었다. 꼬메디아 누에바가 형성될 무렵 스페인의 연극은 다분히 순수희극의 시대였다. 이는 진보와 개혁의 추구라는 희극의 고유한 특성상¹⁾ 자연스러운 현상일 수도 있었는데,

1) 파이블맨에 의하면, 희극은 “현행의 관습과 제도에 대항하는 기능을 갖기 때문에 본질적으로 혁명적”이다(1939, 200).

왜냐하면 17세기가 시작될 무렵 스페인 사회의 한 편에서는 르네상스라는 더 이상의 기능을 상실한 낡은 가치를 지양하고 새로운 사회를 건설하기 위한 사회적 개혁을 요구하는 목소리가 감지되었기 때문이다.²⁾ 다시 말해, 사회적 개혁의 시기일수록 희극의 역할이 증대된다는 파이블맨의 지적이 17세기가 시작될 무렵의 스페인연극계에 그대로 적용되고 있는 것이다(Feibleman 1939, 201). 이렇게 순수희극이 활발히 전개되던 시기에 순수희극의 작품들에서 당시의 수동적이고 보잘 것 없었던 실제의 여성과 상반되는 여성의 이미지들이 무대에서 묘사되었다는 사실은 크게 두 가지의 측면으로 이해되어야 한다. 첫째는 희극성 창출의 메커니즘이다. 희극에 대한 이론을 체계적으로 정립한 학자 엘더 올슨에 따르면, 배우가 처한 극중 상황으로부터 관객이 자신의 생각이나 가치관 또는 예상과 전혀 다른 낯선 감정을 받았을 때, 배우의 그러한 상황이 인간사회에서 일어날 개연성이 있는 것이라면 관객은 배우가 느끼는 감정에 동의하거나 몰입하지 않고 오히려 이로부터 안도감을 느끼게 되는데, 희극이 주는 웃음의 본질이 바로 이 안도감에서 비롯된다는 것이다(Elder Olson 1978, 20, 30-32). 따라서 당시 코메디아 누에바의 순수희극이 여성을 상위에 놓는 ‘비상식의 구도’를 추구하였다는 것은 올슨이 지적한 희극적 메커니즘에 비추어본다면 당시의 관객들에게 극적 웃음을 제공하기 위한 하나의 적절한 희극적 양식을 모색하였음을 의미하는 것이다. 또 다른 측면은 당시의 새로운 미학적 흐름이었던 바로크적 경향이다. 코메디아 누에바가 본격적으로 형성될 무렵 스페인에서는 바로크라는 새로운 사조가 유행하기 시작하였고, 극적 혁신을 새롭게 추구하였던 코메디아 누에바는 당연히 이 새로운 미학적 경향을 반영하는 데 주저하지 않았는데, 이 바로크적 경향의 핵심 중의 하나가 바로 ‘뒤집힌 세상(mundo al revés)’이었던 것이다. 마라발에 따르면 이 ‘뒤집힌 세상’의 이미지는 “당시 하층민들의 소외된 문화, 즉 대중적 반(反)문화의 산물”

2) 마라발에 따르면, “희극이 번창하던 17세기 초까지만 해도 약자들에 대한 억압과 부조리한 사회적 제도에 대한 폭력적 또는 비폭력적 항거를 스페인사회가 무시하지는 않았다”고 한다(1990a, 69).

이었으며 이 이미지는 “변화의 과정에 놓인 한 사회의 문화적 산물로서 특히 바로크의 시대에 그 막대한 위력을 얻게 되었다”는 것이다(1990b, 315). 꼬메디아 누에바가 가장 우선적으로 추구하였던 것이 대중적 기호였다는 사실을 감안한다면,³⁾ 당시의 대중적 반문화의 산물이었던 ‘뒤집힌 세상’의 이미지로서 여성이 상위에 놓인 희극적 상황을 무대에서 묘사한다는 것은 어찌면 당연한 현상이었다고 할 수 있을 것이다.

당시 꼬메디아 누에바의 순수희극이 추구하였던 희극적 양식으로서의 여성 상위는 다음과 같은 두 가지의 구체적인 모습으로 나타난다.

1. 괴력을 소유한 여성

순수하게 연극적인 상황에서만 가능했던 희극적 양식이다. 물론 앞서 말한 올슨의 ‘인간사회에서 일어날 개연성’ 조차도 부정될 정도로 터무니없는 극단적 행위는 아니지만, 아무튼 실제의 일상생활에서는 현실적으로 목격하기 힘든 극적 설정이라 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 앞서 지적한 이유 등으로 인해 당시의 순수희극에서는 믿을 수 없을 만큼 엄청난 괴력 또는 무력을 소유한 여주인공이 드물지 않게 등장하였는데, 가장 대표적인 작품이 바로 피르소 데 몰리나(Tirso de Molina)의 『갈리시아 여인 마리-에르난데스 *La gallega Mari-Hernández*』와 『안토나 가르시아 *Antona García*』, 그리고 로뻬의 『용감한 벨리사 *Las bizarrías de Belisa*』 등일 것이다. 우선 피르소의 『갈리시아 여인 마리-에르난데스』부터 살펴보면, 이 작품은 갈리시아의 산골처녀 마리아(María)와 포르투갈 출신의 귀족 알바로(Álvaro), 그리고 같은 고귀한 신분의 포르투갈 여인 베아트리스(Beatriz) 간의 삼각관계를 다룬 연극인데, 연극의 전반(全般)에 걸쳐 여주인공 마리아의 민기 힘든 전사(戰士)적 능력이 매우 돋보이고 있다.

3) 주지하는 바와 같이 꼬메디아 누에바의 창시자인 로뻬는 그의 『신극작술 *Arte nuevo de hacer comedias*』에서 “본인은 대중의 찬사를 받기 위해 만들어진 방법에 따라 극작품들을 씁니다. 왜냐하면 연극을 보기 위해 돈을 지불하는 사람들이 바로 대중이고, 따라서 대중에게 즐거움을 주기 위해 그들이 재미있어 하는 식으로 이야기를 이끌어가는 것은 당연하기 때문입니다.”(45행-48행)라고 말하고 있다(2006, 133).

마리아와 함께 알바로를 해치려 하자, 다음에서 보듯, 알바로와 싸우던 마리아가 돌연 태도를 바꾸어 알바로를 공격하려던 적들에게 반격함으로써 알바로를 구해준다.

에가스. (마리아에게) 이보소, 형씨의 훌륭한 갈싸움 솜씨를 보니 우리가 형씨를 좀 도와주어야겠소. 게다가 형씨를 모욕했을 저 배신자의 잘못을 고려하면 더욱 그렇소.

마리아. 배신자라고? 이런 나쁜 놈들이 무슨 소릴 지껄이는 거냐! 아무도 알바로에게 그런 말을 할 수 없다. 그를 사랑하지만 모욕을 당한 사람, 그를 사랑하면서 모욕을 주고자 하는 사람만이 그런 말을 할 수 있는데, 그건 당신들이 아니라 바로 나다. 죽어라! (알바로 옆으로 가서 돈에가스를 공격하여 상처를 입힌다.)

에가스. 나의 배신과 나의 생명이 동시에 끝장나게 생겼구나. 아, 불행하도다! (상처를 입고 도망친다. 마리아 그를 쫓는다.)

바스코. (방백으로) 걸음아 날 살려라. (도망친다.)(1972, 85)

가슴 후련한 활약으로 알바로를 구한 마리아가 사라지자 알바로는 그가 정말로 납장한 마리아인 줄도 모르고, “세상에! 그럴 리는 없지만, 이 기막힌 일을 해치운 자의 목소리가 마리아와 비슷하네. 하지만 그의 무슬 솜씨는 그가 마리아라고 하기에 너무나도 훌륭하군.”(1972, 87)이라고 혼자 중얼거린다.

극의 마지막에 성을 접수하고 모든 임무를 훌륭하게 수행한 마리아에게 포르투갈 왕은 바르셀로스(Barcelos) 백작의 작위를 수여하며 그녀와 알바로와의 혼인을 명한다. 알바로 역시 마리아를 떠난 이유가 그녀를 사랑하지 않아서가 아니었고 단지 그녀와 자신과의 신분의 차이 때문이었기에 왕의 명령에 거역하지 않고 귀족인 된 그녀와 결혼하기로 한다. 결국, 이 연극의 해피엔딩을 위해 남자주인공 알바로가 특별히 기여한 바는 별로 없었지만, 여주인공 마리아는 속 시원한 활약과 함께 혼자서 모든 일을 다 해결하고 사랑까지도 쟁취하였던 것이다.

피르소의 또 다른 희극 『안포나 가르시아』에서도 역시 믿기 힘든 괴력을 지닌 여자주인공이 등장한다. 이 연극은 실제의 역사적 사건인 스페인 가톨릭 부부왕 시대의 토로(Toro) 전투를 배경으로 엄청난 괴력을 지닌 서민 출신의 스

페인 여성 안또나의 활약상을 다루고 있는데, 스페인의 이사벨(Isabel) 여왕과 안또나의 다음과 같은 극중 대화에서 볼 수 있듯, 안또나는 그 탄생부터가 작품에서 기이하게 묘사되고 있다.

여왕. 그리고 안또나여, 본인은 그대가 나에게 보여준 애정에 감사를 표하노라. 그대는 좋은 태생임을 나타내는 꾸밈없는 증거들을 보여주었도다.

안또나. 제가 속한 교구는 누에스트라 세뇨라 델 칸토(Nuestra Señora del Canto)인데, 소인은 거기서 태어날 때 선 채로 엄마 배 밖 세상으로 나와서 저를 받은 조산모를 깜짝 놀라게 했었죠.(1971, 219)

또한 이 연극에서 포르투갈 출신의 페나마꼬르(Penamacor) 백작은 남다른 미모와 괴력의 소유자인 안또나를 깊이 사모하게 되고, 그녀와 단 둘이 있게 되자 그녀를 향한 자신의 사랑을 주저 없이 고백하지만 안또나는 이미 자신이 결혼한 상태이고, 더구나 자신이 모시는 이사벨 여왕의 반대세력인 그의 마음을 받아줄 수 없다고 거절한다. 그러나 페나마꼬르는 그녀를 포기하지 않고 계속 그녀의 손을 잡으려한다. 그러자 더 이상 화를 참을 수 없게 된 안또나는 다음과 같이 그에게 괴력을 발휘하게 된다.

페나마꼬르. 그럼 나에게 그대의 손을 주시오.

안또나. 아이! 이거 놓으세요!(일어난다)

페나마꼬르. 그렇게는 못하겠소.

안또나. 다시 한 번 이 손 놓으라고 말씀드립니다. 제가 만일 당신의 손을 힘껏 쥐어버리면 아마 당신은 땀 좀 꽤나 흘리실 겁니다. 어휴!(백작의 손을 힘껏 쥐다)

페나마꼬르. 아악! 잠깐, 잠깐만! 세상어나!

안또나. 나쁜 짓을 한 사람에게 저는 항상 이런 식으로 호의를 베풀곤 하죠.

페나마꼬르. 내 손을 아주 으스러뜨리는군.

안또나. 제 사랑은 성가시게 구는 사람일 뿐이죠. 그건 그렇고, 저에 대한 백작님의 사랑은 이젠 식었겠지요? (백작의 손을 놓아준다)

페나마꼬르. 도대체 지옥의 어떤 놈이 이런 괴력을 그대에게 준 것이요?
(1971, 231)

페나마꼬르 백작은 극중에서 명색이 스페인의 이사벨 여왕에 대항해서 전

투를 벌이는 포르투갈 군대의 대장이다. 그런데 위에서 보듯 보잘 것 없는 시골 출신에 불과한 한 여인에게 무력으로 보기 좋게 제압당하는 치욕을 맛본 것이다. 이러한 괴력을 지닌 안토나는 극의 마지막부분에서 포르투갈 군과 도로에서 대규모전투를 벌이는 가톨릭 부부왕을 도와 전투의 최전선에서 포르투갈 군을 무찌르는 데 큰 공을 세우기까지 한다.

이와 같은 괴력을 소유한 여성은 로페의 연극 『용감한 벨리사』에서도 등장한다. 이 연극은 대도시 마드리드를 배경으로 한 당시의 한량(閑良)계급의 여러 젊은 남녀 간의 사랑을 그린 일종의 ‘망토와 검의 극(comedia de capa y espada)’이라 할 수 있는데, 앞서 살펴본 피르소의 연극들에서처럼 여주인공인 벨리사(Belisa) 역시 남성들을 압도하는 출중한 전사(戰士)적 능력을 갖춘 여성으로 극중에서 묘사되고 있다. 특히 벨리사의 놀라운 전사적 능력은 그녀가 하녀 피네아(Finea)와 함께 마드리드의 프라도(Prado) 근처를 마차로 산책하다가 우연히 겪은 일화를 나중에 자신의 친구인 셀리아(Celia)에게 다음과 같이 말해주는 대목에서 구체적으로 관객들에게 소개되고 있다.

세 남자가 한 남자를 때리면서 달려드는 거야. 스페인 남자들로서 정말 창피한 것이야. 친구들 사이에서 도망가는 놈은 비겁하지만 용서되어질 수 있고, 위기에 처한 사람을 구하는 자가 용감한 거라고 하잖아. 그래서 앞뒤 생각할 것 없이 마차에서 뛰어내려 마차 끄는 말들 옆에 비켜있던 마부의 칼을 빼어들었지. 그때 우락부락해 보이는 그 마부는 꼭 깡띠야나(Cantillana) 백작이 칼을 들고 사자와 싸우는 걸 발코니에서 멍청하게 지켜보는 사람 같이 멍하니 서서 이 싸움을 지켜보고 있더라고. 난 용감한 모로왕 로도몬테(Rodomonte)처럼 그 남자 옆으로 뛰어들었어. 정말 대단한 싸움이었지! 결국 싸움을 걸었던 남자들은 아까의 사나움을 접고 항복했고, 그 잘생긴 남자는 내가 단번에 그들을 제압한 것에 감사를 표하면서 나에게 말을 걸러 했지만, 멀리서 경찰이 온다는 소릴 듣고 더 이상 나와 얘기를 할 수 없었어.(1970a, 126-128)

그리고 작품의 후반부에서 벨리사는 자신의 애인이 된, 즉 위의 싸움에서 자신이 구해주었던 잘생긴 남자인 돈 후안(Don Juan)과 그의 하인인 테요(Tello)가 위협에 처하자 하녀 피네아와 함께 남장을 한 채 다음과 같이 그들을 구해주

피르소의 순수희극들인 『과수원지기의 개 *El perro del hortelano*』와 『궁전으로 간 수줍은 목동 *El vergonzoso en palacio*』이다. 먼저 로페의 『과수원지기의 개』를 살펴보면, 이 연극의 여주인공은 젊고 아름다운 벨플로르(Belflor)의 디아나(Diana) 백작이다. 극중에서 그녀는 고귀한 신분과 엄청난 재산 그리고 빼어난 미모로 많은 남성들의 구애의 대상이 되나, 정작 그녀가 마음속으로 사랑하는 이는 비천한 신분인 그녀의 비서 떼오도로(Teodoro)이다. 당시의 정서대로라면, 여성인 디아나는 안전하고 다소곳하게 자신의 남편이 될 남성의 선택을 수동적으로 기다려야만 하겠지만, 이 연극에서 보이는 그녀의 태도는 이와 정반대이다. 그녀의 상대역인 모든 남성들은 귀족이건 비천한 신분의 하인이건 하나같이 그녀의 심리적 상태와 그녀의 처분에 따라 그 운명과 희비가 좌우된다. 예컨대, 극중에서 그 누구도 디아나에게 동등한 신분의 귀족 남성과 혼인을 해야 한다고 강요하지는 않았지만, 다음과 같은 그녀의 독백에서 보듯 자신이 사랑하는 대상이 자신과 같은 고귀한 신분의 남성이 아니라 비천한 신분의 자기 비서인 것이 스스로 못마땅해서 그와의 사랑을 실행에 옮기지 않겠다는 결심을 하는 것도 다름 아닌 바로 그녀 자신이다.

(독백으로) 그토록 여러 번 난 떼오도로의 준수함과 재치와 이해심을 느꼈는데, 그가 나와 같은 신분이었다면 그의 고상함과 우아함에 내 마음은 떨렸을 거야. 사랑은 공통된 감정이지만, 나는 나의 명예가 더 소중한. 나는 사람들이 내가 누군지에 대해 존중해 주는 걸 원해. 그리고 그런 존중이 사랑 때문에 손상되는 걸 난 천하게 생각하지.(1970b, 89)

그러나 디아나의 이러한 이성적 판단과는 별도로 떼오도로를 향한 그녀의 사랑은 그녀의 마음속에서 오히려 점점 더 커지지만 한다. 떼오도로와 디아나의 하녀인 마르셀라(Macela)가 서로 사랑하는 사이라는 사실이 그녀의 질투심을 더욱 자극하였기 때문이다. 이로부터 디아나의 구혼자들인 페데리코(Federico) 백작과 리카르도(Ricardo) 후작 그리고 그녀의 비서인 떼오도로 등, 그녀의 주변에 있는 남자들은 작품 내내 극단으로 치닫는 그녀의 변덕과 사랑과 명예 사이에서 그녀가 겪어야 했던 극심한 심리적 갈등 등에 좌우되어 운명

의 심한 부침을 겪게 된다. 디아나를 향한 페오도로의 다음과 같은 항변이 이를 상징적으로 말해주고 있다.

저의 감정이 식으면 아가씨는 제 마음에 불을 지피시고, 제 감정이 불타오르면 차가운 얼음으로 이를 식히십시오. 이 모든 게 무슨 의미를 갖는 겁니까? 제가 마르셀라와 잘 지내도록 내버려두십시오. ‘과수원지기의 개’가 행동하듯 저를 대하지 말아주십시오. 아가씨께서는 질투에 활활 타올라 제가 마르셀라와 잘 어울리는 것을 원치 않으십니다. 그러다가 제가 마르셀라를 원치 않게 되면 이내 저를 제정신으로 돌아오게 하십시오. 드시고 싶으면 드시고, 드시기 싫으시면 다른 사람이 먹도록 내버려두십시오. 저는 이토록 피곤한 희망을 바라보며 살 수는 없습니다. 그 희망이 아무것도 아니라면 저는 저를 원하는 사람들이 있는 곳으로 돌아가겠습니다.(1970b, 168)

그러나 무엇보다도 디아나의 ‘남성’에 대한 폭압적인 전제(專制)와 전횡이 가장 명확하게 드러나는 곳은 자신 앞에서 계속 마르셀라 이야기만 해대는 페오도로로 인해 활활 타오르는 질투심을 느끼고 결국 이성을 잃은 디아나가 호되게 그의 뺨을 때리게 되는 다음과 같은 장면일 것이다.

디아나. 아네요. 그건 아네요. 나는 마르셀라가 아니라는 것을 말하고 싶을 뿐이에요. 다른 어떤 대상에게 눈을 돌리는 건 좋아요. 하지만 마르셀라와는 불가능해요.

페오도로. 불가능하단 말씀입니까? 그렇다면 아가씨께서는 마르셀라와 제가 서로 진심으로 사랑하는지 그 의지를 시험하고 싶으신 겁니까? 저는 제가 싫어하는 것을 억지로라도 좋아해야 할 의무가 있는 겁니까? 저는 마르셀라를 사랑하고 그녀도 저를 진심으로 사랑하고 있습니다. 저희들의 사랑은 아주 순수합니다.

디아나. 이런 비열한 만나니 같으니라고! 지금 사람들을 시켜 당신을 죽여 버리겠어.

페오도로. 뭘 하시는 겁니까, 아가씨?

디아나. 더럽고 상스런 당신은 나에게 따귀를 맞아 마땅해.(1970b, 168-169)

그리고 다음에서 보듯 ‘남성’ 페오도로는 ‘여성’ 디아나에게 따귀를 맞고 얼굴에서 피까지 흘리는 치욕을 겪기에 이른다.

프리스판: 아니 나리, 이게 뭐니까? 손수건에 피가!

떼오도로: 질투로 인한 사랑의 교혼을 피로써 주시려했다네.

프리스판: 세상에, 아주 어리석은 질투로군요.

떼오도로: 놀라지 말게, 아가씨는 사랑의 욕망으로 정신이 나갔다네. 그리고 그 욕망을 실현하기 위해서 나의 명예를 짓밟았다네. 즉, 내 얼굴 이야말로 내 명예를 비추는 거울이니까 내 얼굴을 이 지경으로 만드신 거라네. 피로 얼룩진 흉한 내 얼굴을 보며 복수를 하는 것이지.(1970b, 171-172)

이 작품을 편집한 코소프의 작품 2353행-2354행에 대한 각주 설명에 따르면, 디아나가 떼오도로의 뺨을 때려서 피를 흘리게 한 장면은 마치 남자 주인이 마음에 드는 자기 하녀의 처녀성을 빼앗은 것과도 같음을 의미할 수 있다(Kossoff 1970b, 175). 다시 말해, 떼오도로가 디아나에게 맞아 피를 흘린 것이 하녀가 주인에 의해 처녀성을 유린당한 것에 비유된다는 것이다. 이 연극에서는 단지 상식적인 ‘남자 주인-여자 하인’의 관계가 ‘여자 주인-남자 하인’의 관계로 그 남녀의 위치만 전도되었을 뿐이다. 이와 같은 남성과 여성의 전도된 이미지는 작품에서 묘사된 우유부단하고 심약한 떼오도로의 심성을 통해서도 부각되고 있다. 그는 줄곧 작품에서 자신의 입장을 주체적으로 정리하고 결정하는 경우가 거의 없이 디아나의 결정에 수동적으로 끌려가는 것만을 반복할 뿐이다. 이러한 떼오도로의 남자답지 못한 처신에 대해 프리스판은 “여자들이나 갖는 짓대 없는 태도를 흉내 내고 있다”(1970b, 137)라며 비아냥거린다.

한편 피르소의 또 다른 연극 『궁전으로 간 수줍은 목동』에서도 로베의 『과수원지기의 개』와 매우 유사한 희극적 양식을 발견할 수 있다. 즉, 이 연극에서도 역시 아베로(Avero) 공작의 딸 마달레나(Madalena)라는 고귀한 신분의 여주인공과 그녀의 가정교사이자 개인 비서인 비천한 신분의 청년 미레노(Mireno) 사이의 사랑이야기가 전개되는데, 제목이 암시하듯이 이 연극의 남자주인공인 미레노 역시 『과수원지기의 개』의 떼오도로와 마찬가지로 자신의 비천한 신분으로 인해 마달레나와의 사랑에서 주도권을 행사하기는커녕 그녀 앞에만 서면 수줍음과 두려움으로 얼굴조차 들지를 못하고, 그저 자신의 주인인 마달레

잠꼬대로 나에게 호감을 느끼던 여자가 깨어나서는 나를 경멸하지 않는가. 나는 이제 내 삶이 끝날 때까지 마달레나 아가씨와 더 이상 말을 하지 않겠노라. 영혼이여, 너의 열정을 덮어버려라. 꿈은 꿈일 뿐이니, 더 이상 꿈속에서 한 말을 믿지 말고 그 열정을 알맞은 사람에게나 쏟아 부어라.(1987, 159-160)

그러나 마달레나가 미레노와 이러한 사랑의 줄다리기를 하는 동안 그녀의 아버지는 그녀를 바스콘셀로스(Vasconcelos) 백작이라는 고귀한 신분의 한 청년과 결혼시키려 한다. 이를 눈치 챈 마달레나는 바스콘셀로스 백작이 그녀와 결혼하기 위해 아베로 성에 도착하기 전날 밤, 중대 결심을 하고 미레노에게 “더 이상의 시간적 여유가 이제는 없군요. 궁전의 수줍은 남자는 오늘밤 정원에서 자신의 두려움이 끝나는 것을 보게 될 겁니다.”(1987, 174)라는 내용의 편지를 전달한다. 이 편지가 의미하는 바를 알게 된 미레노는 밤 깊은 시간 자신을 기다리는 마달레나가 있는 정원으로 몰래 가고, 마달레나는 망설임 없이 자신의 정조를 미레노에게 바친다. 그런데 이 장면 역시 남자와 여자의 역할이 완전히 뒤바뀐 경우라 할 수 있겠다. 즉, ‘상식의 구도’에서였다면, 남자인 미레노가 먼저 정원에 와서 기다리고 있고, 여자인 마달레나가 나중에 자신을 기다리는 그를 만나러 정원으로 온 다음 미레노의 주도하에 서로 사랑을 나누는 것이 일반적이었을 것이다. 그러나 이 연극에서는 그러한 남녀의 위치가 완전히 전도되어 나타나고 있다. 또한 다음에서 보듯, 이후의 모든 사실을 알게 된 아베로 공작의 상상 못할 노여움을 당당히 앞에 나서서 온 몸으로 막는 것도 역시 ‘남성’ 미레노가 아닌 ‘여성’ 마달레나의 몫이었다.

마달레나. 비록 여자로서 갖는 수치스러움이 저로 하여금 입을 다물게 만들다 할지라도, 저는 지금 제가 이미 결혼한 몸이라고 아버지께 말씀을 드립니다.

공작. 이럴 수가, 뭐라고? 이 무모한 것이, 네가 지금 제정신이나?

마달레나. 하늘과 사랑이 저에게 이미 남편을 주었습니다. 그는 비록 신분이 천하고 가난하지만, 신중하고 젊고 늠름합니다.

공작. 이 미친 것이 뭐라는 거냐? 내가 널 죽여 버리기를 원하느냐?

마달레나. 아버지께서 제게 개인교사로 주신 비서가 바로 제 남편입니다.

공작. 입 닥치지 못할까. 아, 불행한 나의 노년이어!(1987, 184-185)

이 모든 것은 ‘여성’인 마달레나가 ‘남성’인 미레노 위에서 권력을 소유하였기에 가능한 것이었다.

III. 혼란과 오해

앞 장에서도 언급하였듯이, 17세기가 시작될 무렵의 스페인은 르네상스라는 낡은 가치를 청산하고 당시의 사회가 지녔던 제반 모순과 부조리를 개혁하려는 시도가 사회 전반에 걸쳐 막 확산되어가고 있던 무렵이었고, 따라서 당시의 연극에는 이러한 사회적 개혁 분위기가 반영된 희극이 특히 번성하던 시절이었다. 빗세(Vitse)가 다음과 같이 지적하였듯이, 당시의 연극에 나타났던 이러한 희극적인 흐름은 크게 ‘환상적 희극성(comicidad fantástica)’과 ‘일상적 희극성(comicidad doméstica)’이라는 두 가지로 요약될 수 있다.

당시의 연극은 장르적으로 비극의 상대적인 몰락과 함께 희극의 주도권 장악으로 특징지어질 수 있고, 이러한 희극은 두 가지의 주된 형태의 희극성을 나타내게 되는데, 하나는 환상적 희극성이고 -이는 아주 색다른 희극성이나 단 한 번만 유행하였다- 다른 하나는 오이디푸스 유형의 일상적 희극성이다. (1983, 530)

환상적 희극성은 희극성 그 자체는 매우 강렬하였으나, 빗세의 지적대로 그 수명은 17세기가 시작될 무렵인 펠리페(Felipe) 3세 시절에만 집중적으로 유행하다 급격히 사라진 것이었고, 반면 일상적 희극성은 희극성에서는 환상적 희극성 만큼 두드러지지는 않았으나 그 생명력만은 끈질겨서 17세기 내내 희극 전반(全般)에 걸쳐서 그 명맥을 유지할 수 있었다. 앞 장에서 다루었던 비상식의 구도로서의 여성 상위라는 희극적 양식과 본 장에서 다루고자하는 혼란과 오해라는 희극적 양식은 공히 17세기 스페인 연극에서 널리 나타났던 대표적인 희극적 양식이라 할 수 있지만, 특히 전자는 환상적 희극성이 나타나는 희극 작품에서 즐겨 사용되었던 희극적 양식이고, 후자는 일상적 희극성을 내포하

는 희극에서 주로 사용되었던 희극적 양식이었던 것이다. 따라서 본 장에서 살펴보고자하는 혼란과 오해라는 희극적 양식은 앞 장의 ‘여성 상위’라는 비현실적인 극적 설정과 달리 당시의 관객들도 얼마든지 실제의 일상생활에서 유사하게 경험할 수 있는 극적 상황들로 이루어졌다는 것이 특징이라 할 수 있겠다.

1. 모함(謀陷)으로 인한 혼란과 오해

가장 단순한 형태의 혼란과 오해이다. 즉, 극중에서 벌어지는 혼란과 오해가 단순히 어떤 특정한 등장인물에 대해 원한이나 반감을 가진 자가 그에 대해 의도적으로 모함을 함으로써 야기된다는 것으로, 17세기에 유행하였던 ‘망토와 검의 극’에서 특히 빈번하게 나타난다. 이 ‘망토와 검의 극’은 17세기 내내 여러 극작가들에 의해 꾸준히 창작되어졌는데,⁴⁾ 이 ‘망토와 검의 극’의 또 다른 이름이 ‘속임수와 분규의 극(comedia de enredo)’이고(Huerta Calvo et al. 2005, 172) 그 극적 사건 전개에 원동력이 이러한 속임수와 분규임을 감안한다면(Huerta Calvo et al. 2005, 173), 이 ‘모함으로 인한 혼란과 오해’는 17세기 스페인 희극의 대표적 하위 장르 중의 하나인 ‘망토와 검의 극’의 전형적인 희극적 양식이라고 할 수 있을 것이다.

당시의 수많은 해당 희극작품들 중 이러한 사실이 가장 전형적으로 반영된 작품들 중의 하나가 바로 앞 장에서 살펴본 로베의 『용감한 벨리사』이다. 이 연극은 여주인공 벨리사의 믿기 힘든 육체적 괴력을 묘사한 작품이기도 하지만, 이와는 별도로 작품 전반(全般)에 걸쳐서 벨리사, 후안, 엔리께(Enrique), 옥파

4) 그 이유는 앞서 설명한 일상생활과의 유사성에 있는데, 이러한 ‘망토와 검의 극’이 갖는 변별적 특징에 대해 아레야노(Arellano) 교수는 다음과 같이 설명하고 있다.

이런 의미에서 망토와 검의 극은 동시대성과 관객과의 인접성이라는 개념에서 다음의 세 가지 측면으로 변별될 수 있다. 지리적 측면(공간적 배경은 스페인, 특히 까스티야 지방의 대도시들, 첫째로 마드리드, 그러나 때에 따라서는 톨레도, 바야돌리트, 또는 세비야도 가능), 시대적 측면(시대적 배경은 현재이어야 함), 사물에 대한 명명(命名)의 측면(현재 유효한 실제 사물에 대한 사회적 명명 체계와 연극 안에서의 사물에 대한 명명 체계가 일치되어야 함. 이것이 일치하지 않으면 앓을수록 그만큼 연극적 상황이 실제의 일상을 반영하지 못하기 때문임)(1988, 45).

물론 이는 루신다가 지어낸 터무니없는 거짓말이나, 벨리사는 이에 감쪽같이 속아 엄청난 배신감과 혼란에 휩싸인다. 그리고 루신다의 모함은 다음과 같이 계속된다.

엔리께 백작님과 후안이 우리 집에서 더 이상 싸우지 않길 바라요. 만약 두 사람이 또 싸우게 되면, 그 땐 나를 끄찍이 사랑하시는 엔리께 백작님이 후안을 가만 놔두지 않을 겁니다. 아, 백작님이 나랑 같이 프라도에 가기 위해 이 집 대문 앞에서 마차를 타고 기다리고 계셔서 전 이만. (루신다 하녀와 함께 퇴장) (1970a, 197)

이후 벨리사의 분노는 후안에게 거침없이 쏟아지고, 이로 인해 결혼 직전까지 갔던 벨리사와 후안은 위기를 맞게 된다.

두 번째의 커다란 혼란과 오해는 루신다에 의해 철저하게 농락당한 벨리사가 모든 것이 루신다의 계략이었다는 것을 눈치 챈 뒤 벌이는 그녀에 대한 복수로 인해서 전개된다. 우선 벨리사와 후안과 루신다 사이에서 그들의 물고 물리는 혼란과 오해에 염증을 느낀 엔리께 백작이 벨리사와 후안에게 자신이 루신다의 계략에 협조하였다고 실토해버림으로써 벨리사와 후안은 서로간의 오해와 혼란을 풀게 된다. 그리고 벨리사는 이러한 엄청난 모함으로 자신들을 위기에 빠뜨린 루신다에게 복수할 계획을 세우기에 이른다. 이를 위한 벨리사의 계획은 후안을 통해 일부러 루신다에게 애매한 내용을 전달함으로써 그녀가 결정적인 오해를 하도록 만드는 것이었다. 우선 벨리사는 후안에게 루신다에게 가서 자신의 메시지를 전해달라고 하고, 후안은 루신다를 만나 그녀에게 다음과 같이 말하며 벨리사의 메시지를 전한다.

벨리사가 당신에게 쓴 편지에 의하면, 나의 행운과 함께 결혼한다니, 내가 친히 아름다운 그대 루신다에게 감사를 전해주기 위해 왔소. 그대는 한 번도 입 어본 적이 없는 벨리사가 소유한 가장 훌륭한 옷을 입고 벨리사에게 영광을 주어야 하오. 그리고 벨리사는 당신에게 그녀의 손을 잡음으로써 아무도 부러워하지 않고 모든 이의 부러움의 대상이 되어달라고 했소. 또한 벨리사가 말하기를 벨리사의 집에서 그대가 결혼하기를 원한다면, 그대가 그녀의 증인이 되어 그녀를 영광스럽게 해주기를 바란다고 했소.(1970a, 229)

루신다는 이 메시지를 벨리사가 자신과 후안의 결혼을 결국 허락하였고 더 나아가서 벨리사가 이 결혼을 기꺼이 축하해주겠다는 것으로 이해하고, 모든 것이 정상을 되찾았다고 말하며 기뻐한다. 그런데 사실 후안이 전달한 메시지의 내용을 자세히 살펴보면 결혼하는 주체가 명확하게 나타나지 않고 있음을 알 수 있다. 다시 말해, 후안과 결혼하는 주체가 자신이라고 루신다가 생각하는 것은 단지 그녀의 희망에 따른 생각일 뿐인 것이고, 바로 이 점이 주체가 애매한 메시지를 전달한 벨리사의 속셈이었던 것이다. 벨리사의 입장에서 이 애매한 결혼의 주체는 자신과 후안이고, 그 결혼의 증인이 바로 루신다이며, 자신의 결혼식 후 루신다가 원하면 그녀가 다른 남자와 자신의 집에서 결혼해도 좋다는 것이었다. 이를 전혀 눈치 채지 못한 루신다는 엔리께 백작과 함께 후안과 벨리사의 결혼식이 열리는 벨리사의 집에 자신이 결혼식의 주인공인 양 참석하게 되고, 결국 다음과 같이 루신다는 사람들 앞에서 망신을 당함으로써 벨리사는 그녀에게 보기 좋게 복수에 성공한다.

벨리사. 누가, 어떻게 결혼한다고요?

백작. 루신다와 돈 후안이요.

벨리사. 처음 듣는 얘긴데요! 누가 당신에게 그렇게 말했지요?

루신다. 그게 무슨 말이에요? 돈 후안이 얼마 전에 우리에게 그렇게 말했다는 걸요.

벨리사. 후안이 당신들에게 전달을 잘못했거나, 당신들이 잘못 이해한 거예요. 나는 후안에게 오늘 결혼하는 신부의 증인이 되어달라는 내용을 전해달라고 한 것뿐인데.

루신다. 증인이라고요? 누구의 증인이요?

벨리사. 나의 증인이지요. 그리고 백작님께는 저에게 약속했던 대로 오셔서 축하해달라는 말도 전해달라고 했는데. 후안, 그렇게 전해주시지 않았나요?

돈 후안. 맞아요. 하지만 내가 좀 혼란스러웠고, 전달을 잘못 한 것 같아요. 그럼에도 나도 할 말은 있어요. 왜들 그렇게 내가 한 말을 대충 이해하고 넘어갔나요.

루신다. 정말 멍청한 치욕이군.(1970a, 232-233)

희극적 양식으로서의 이와 같은 혼란과 오해는 좀 더 극적인 효과를 통해서

실현되기도 하는데, 그것이 바로 다음에 살펴볼 어두움에 의해 야기되는 기막힌 혼란과 오해이다.

2. 야음(夜陰)으로 인한 혼란과 오해

전기시설이 없었던 17세기 당시의 칠흑같이 어두운 밤은 희극적 분위기를 위한 극도의 혼란과 오해를 필요로 하였던 당시의 수많은 희극작가들에게 매우 유용한 수단이 되었다. 눈앞의 상황을 제대로 분간하지 못하게 만드는 야음이야말로 극중 혼란과 오해를 창출할 수 있는 가장 자연스럽게 개연성이 있는 방법이었던 때문이다. 이를 활용한 당시의 여러 희극작품들 중 가장 전형적이라고 할 수 있는 작품들이 바로 피르소의 2부작인 『오해에 대한 별 *El castigo del penséque*』과 『침묵은 긍정의 답 *Quien calla, otorga*』, 그리고 앞서 살펴본 『궁전으로 간 수줍은 목동』이다.

먼저 피르소의 2부작부터 살펴보면, 이 2부작의 남자주인공인 로드리고(Rodrigo)는 1부 『오해에 대한 별』에서는 젊고 아름다운 오베리셀(Oberisel)의 백작 디아나의 비서로, 2부 『침묵은 긍정의 대답』에서는 살루소(Saluzo)의 후작들인 아우로라(Aurora)와 나르시사(Narcisa)라는 아름다운 두 자매의 비서로 일하면서 이들 여주인공들과의 위태로운 애정행각을 벌인다. 이 두 작품에서 로드리고는 서로 유사한 형태의 삼각관계를 겪게 되는데, 우선 1부 『오해에 대한 별』에서 로드리고는 오베리셀의 아름다운 백작 디아나와 자신을 이미 죽었다고 생각했던 친오빠 오톤(Oton)으로 오해하는, 그럼에도 그에게서 이성적인 감정을 느끼며 그러한 자신의 망측한 생각으로 심각한 갈등을 겪고 있는 클라벨라(Clavela)라는 두 여자 사이에서 갈팡질팡 종잡을 수 없는 행동을 한다. 처음에 로드리고는 이 두 여자 모두에게 호감을 느끼지만, 어쩔 수 없이 고귀한 신분과 엄청난 부를 지닌 디아나 백작에게 더 마음이 갈 수밖에 없다. 그런데 어느 늦은 밤 우연히 어둠에 휩싸인 성의 창가에 클라벨라가 잔뜩 수심에 차서 나타나고, 어둠 속의 건너편에는 로드리고가 등장한다. 거기에다가 디아나를 사이에 두고 로드리고와 심리적인 줄다리기를 하고 있는 그의 연적(戀敵)

고 이번에는 창가에 진짜 디아나 백작이 등장하면서 이 혼돈의 상황은 절정에 다다르게 된다. 창밖의 어둠 속에 로드리고가 있는 것을 안 디아나가 이번에는 반대로 끌라벨라의 행세를 하며 로드리고와 대화를 나누기 때문이다. 디아나가 연적 까시미로를 사랑한다는 사실에 크게 실망한 로드리고는 창가의 여자가 디아나인 줄도 모르고 그녀에게 자신은 당신의 친오빠가 아니고 사실은 처음부터 그대를 사랑하였다고 고백하고, 디아나 역시 끌라벨라를 흉내 내며 자신도 로드리고가 자신의 친오빠가 아니라는 사실을 알고 있었고 로드리고를 처음부터 사모해 왔다고 대답한다. 디아나의 사랑을 잃었다고 생각한 로드리고의 입장에서는 끌라벨라가 차선책이었던 것이다. 창가에서 전개된 혼란과 오해로 가득 찬 이 두 번의 만남으로 인해 네 명의 남녀등장인물들은 결코 벗어날 수 없는 복잡한 미로에 갇히게 된다. 이들의 혼란과 오해는 너무나도 크다. 즉, 까시미로 백작과 로드리고는 디아나 백작이 진정으로 사랑하는 남자가 까시미로라고 알고 있으나 이는 끌라벨라에 의해 조작된 것이고, 디아나는 로드리고가 자신이 아닌 끌라벨라를 사랑한다고 믿고 있으나 이 역시 로드리고의 진심이 아니며, 끌라벨라는 이렇게 문제가 복잡하게 얽혀 버렸다는 사실조차도 전혀 알지 못하고 있는 것이다. 이들이 겪게 된 이러한 혼란과 오해는 결국 로드리고의 실패로 결론이 나고, 디아나도, 끌라벨라도 얻지 못한 로드리고는 다음을 기약하며 오베리셀을 떠나게 된다.

2부 『침묵은 긍정의 대답』에서 로드리고는 오베리셀을 떠나 살루소라는 지역에 정착하여 아우로라와 나르시사라는 그 지역의 아름다운 후작 자매 밑에서 일하게 된다. 그리고 여기에서도 로드리고는 이 두 자매 사이에서 아슬아슬한 삼각관계를 형성하게 되는데, 그 전개 양상은 전편인 『오해에 대한 별』과 매우 흡사하다. 즉, 처음에 로드리고는 동생인 나르시사를 더 좋아하였으나 이에 심한 질투를 느낀 언니 아우로라의 계략에 의해 로드리고를 향한 나르시사의 사랑은 좌절된다. 아우로라의 그 계략은 다름 아닌 어둠을 이용해 로드리고에게 극심한 혼란과 오해를 야기하는 것이었는데, 구체적으로, 아우로라는 나르시사가 보낸 것처럼 꾸며 로드리고에게 늦은 밤 철책 앞으로 나와 달라는 내용

곧이어 안토니오가 도착하고, 그는 다음과 같이 칠혹 같은 어둠을 이용하여 안토니오 자신과 돈 디오니스의 일인이역을 하며 세라피나를 감쪽같이 속이다.

안토니오. 당신을 위한 영혼을 준비한, 그리고 당신은 이미 그 영혼을 차지했지만, 돈 디오니스가 당신에게 그 꽃을 바치러 저와 함께 왔습니다. 뭐 하는가? 이제 말을 하게. (목소리를 바꿔 돈 디오니스가 말하는 것처럼 꾸미며) 자네는 내가 이렇게 빛나는 광휘를 바라보며 정신 없어 하는 것이 안 보이나? 이렇게 자네에게 크게 빛진 것을 감사의 말 몇 마디로 갚는다는 것은 있을 수 없기에, 나는 지금 말을 자제하고 있는 거라네. 그런데, 세라피나 아가씨, 사랑은 전능하신 신이고, 나를 위해 그 신께서 내가 진 빛을 갚아줄 것이오.

후아나. (방백으로) 목소리를 아주 잘도 바꾸는군!

세라피나. 안토니오 당신이 나에게 진 빛을 갚는다고 내가 어떻게 믿죠?

안토니오. 모르겠습니다. 하지만 당신에게 좋은 보증인을 세워주겠소. 돈 디오니스가 나를 보증해 줄 거요. -내 자네를 보증하지.(1987, 177)

결국 그의 말을 믿은 세라피나는 안토니오가 그녀의 방으로 들어오는 것을 허락하고, 그가 돈 디오니스라고 생각하며 그에게 정조를 바친다. 극의 결말 부분에서 포르투갈 왕족 출신의 진짜 돈 디오니스가 사실은 마달레나의 비서인 미레노임이 밝혀지면서 세라피나는 비로소 자신이 안토니오에게 속았다는 것을 깨달았지만 이미 때는 늦었고, 결국 아버지인 아베로 공작에 의해 세라피나는 안토니오와 결혼하게 된다.

IV. 맺는 말

지금까지 17세기 스페인 연극에서 존재하는 대표적인 희극적 양식들을 살펴보았다. 이 희극적 양식들은 비교적 구체적인 양상을 지니고 있으며, 이를 다시 정리하여보면 비상식적 구도인 여성상위로서 사회적 권력을 소유한 여성과 육체적인 괴력을 소유한 여성이 당시의 희극에서 정형화된 희극적 양식으로 묘사되어지고 있고, 반면 이러한 비상식적 구도의 대칭적인 양식으로서 혼란과 오해 역시 당시의 정형화된 또 다른 희극적 양식으로 나타나고 있다. 이들

희극적 양식들을 당시의 스페인 연극에서 유행하였던 ‘환상적 희극성’과 ‘일상적 희극성’이라는 희극성의 커다란 두 가지 흐름과 연계시켜본다면, 먼저 살펴본 비상식의 구도로서의 여성 상위는 주로 ‘환상적 희극성’을 나타내는 데에 적합한 희극적 양식이라 할 수 있겠고, 이후에 살펴본 혼란과 오해는 주로 ‘일상적 희극성’을 표현하기 위한 희극적 양식이라고 할 수 있을 것이다.

이와 같은 사실을 통해 우리는 17세기 스페인 희극의 실체에 좀 더 온전하게 접근할 수 있을 것이며, 궁극적으로는 17세기 스페인 희극의 변별적인 특징들을 제대로 파악함으로써 천 년 역사의 스페인문학 전체 속의 17세기 스페인 연극과 희극이 차지하는 위상과 올바른 위치를 규명해보는 계기를 마련할 수 있을 것이다.

참고문헌

- Arellano, Ignacio(1988), “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada,” *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 27-49.
- Díez Borque, José M.(1976), *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- Feibleman, James K.(1939), *In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice*, New York: The Macmillan Company.
- Hesse, Everett W.(1977), *Interpretando la comedia*, Madrid: Porrúa.
- Huerta Calvo, Javier *et al.*(2005), *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid: Espasa Calpe.
- Maravall, José Antonio(1990a), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Editorial Crítica.
- _____(1990b), *La cultura del Barroco*, Barcelona: Editorial Ariel.
- Molina, Tirso de(1944), *Biblioteca de Autores Españoles. Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez(El maestro Tirso de Molina)*, Madrid: Atlas.
- _____(1971), *Biblioteca de Autores Españoles. Obras de Tirso de Molina, t. V*, Madrid: Atlas.
- _____(1972), *La gallega Mari-Hernández, La firmeza en la hermosura*, Madrid: Espasa Calpe.
- _____(1987), *El vergonzoso en palacio*, Madrid: Taurus.

- Olson, Elder(1978), *Teoría de la comedia*, Salvador Oliva y Manuel Espín(trans.), Barcelona: Ariel.
- Vega, Lope de(1970a), *El villano en su rincón; Las bizzarrias de Belisa*, Madrid: Espasa Calpe.
- _____(1970b), *El perro del hortelano; El castigo sin venganza*, Madrid: Castalia.
- _____(2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid: Cátedra.
- Vitse, Marc y Serralta, Frédéric(1990), “El teatro en el siglo XVII,” José María Díez Borque(dir.), *Historia del teatro en España I (Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII.)*, Madrid: Taurus, pp. 473-706.
- Wardropper, Bruce W.(1978), “La comedia española del Siglo de Oro,” Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona: Ariel, pp. 183-242.

232

233

편 의 례

한국외국어대학교
rehtse@naver.com

논문투고일: 2014년 3월 18일

심사완료일: 2014년 4월 8일

게재확정일: 2014년 4월 14일

Study on Comic Styles Found in Pure Comedy of Comedia nueva

Yong-Wook Yoon

Hankuk University of Foreign Studies

Yoon, Yong-Wook(2014), Study on Comic Styles Found in Pure Comedy of Comedia nueva.

Abstract Comedia nueva, an innovative play created by Lope in the 17th century, is still dominating truly various types of plays and yet, a field of play which actually had made a success of this Comedia nueva in the beginning possible was considered pure comedy but nothing else. Hence, throughout the whole 17th century, an unimaginable number of pure comedies have been staged, and when you take a closer look at all those pure comedies at that time, you could learn that despite the vast amount of the concerned play, each of them has been written and staged with relatively formulaic comic styles applied only regularly. Back then, there were basically two representative comic styles which would be frequently found in comic plays, and one of them was female dominance as in a senseless structure, and the other one was confusion and misunderstanding. In addition, the former comic style, the female dominance, is being found in comic plays while describing women as a 'woman with superhuman strength' and a 'woman with authority', and that could be referred to as a comic style proper enough to express 'fantastic comedy' of those times, mainly. The latter, the confusion and misunderstanding, is basically thought to be a comic style for 'daily comedy' of those times, and in detail, these confusion and misunderstanding would be categorized into 'confusion and misunderstanding caused by slanders' and 'another confusion and misunderstanding caused by the darkness of the night' This study would be a chance for you to approach the truth of Spanish comedy in the 17th century even more soundly while discussing those comic styles used at that time more carefully. In the end, while improving understanding on every different feature of Spanish comedy in the 17th century, the study would help you define a reputation and a right position of both play and comedy of Spain in the 17th century not only in the field of 1.000-year-old Spanish literature but also in the world literature.

Key words Female dominance, Confusion and misunderstanding, Comic style, Pure comedy, Comedia nueva